



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Absurd, groteska i satyra : strategie dramaturgiczne w twórczości Stanisława Stratiewa

Author: Dorota Gołek-Sepetliewa

Citation style: Gołek-Sepetliewa Dorota. (2014). Absurd, groteska i satyra : strategie dramaturgiczne w twórczości Stanisława Stratiewa. "Zeszyty Cyrylo-Metodiańskie" (2014, nr 3, s. 52-60).



Uznanie autorstwa - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie pod warunkiem oznaczenia autorstwa.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

ABSURD, GROTESKA I SATYRA – STRATEGIE DRAMATURGICZNE W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA STRATIEWA

DOROTA GOŁEK-SEPETLIEWA

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Powstałe w ostatnich trzech dziesięcioleciach XX wieku sztuki teatralne Stanisława Stratiewa *posiadają* istotne miejsce we współczesnej dramaturgii bułgarskiej. Do tej pory tłumaczone były na wiele języków europejskich oraz doczekały się udanych inscenizacji poza granicami Bułgarii, przyczyniając się do popularyzacji rodzimych osiągnięć sztuki teatralnej. Twórczość Stratiewa, poprzez liczne zabiegi deformacyjne na płaszczyznach świata przedstawionego oraz języka, stanowi wyraźny znak przewyższania klasycznych rozwiązań dramatycznych i najczęściej wpisywana w jest nurt groteskowy, którego początek wyznacza się na lata 60. minionego wieku. Tym samym analizy i interpretacje dramatów bułgarskiego twórcy dokonywane są przy pomocy stałych odniesień do terminów absurdu, groteski, komizmu, satyry i ironii. Odwołanie do eksperymentu artystycznego to także próba przewyższania schematycznej i ideologicznej sfery dramatu socrealistycznego, rozwijającego się w krajach słowiańskich po II wojnie światowej. S. Stratiew z powodzeniem wykorzystuje możliwości tkwiące w sile oddziaływania oraz wieloznaczności kategorii groteski i absurdu. Począwszy od udanego debiutu dramatycznego w 1974 roku (*Rzyska łąźnia*), sztuki Stratiewa były wystawiane w Teatrze Satyrycznym w Sofii, zyskując uznanie publiczności i wpisując się na stałe do stołecznego repertuaru. Dramaturg bułgarski ujawnia również postawę ironisty i satyryka, mając w pamięci osiągnięcia rodzimej tradycji teatralnej, a zwłaszcza wzorzec techniki komediowej wykształconej w czasie odrodzenia narodowego (Wasił Drumew, Dobri Wojnikow). W opracowaniach literaturoznawczych zgodnie podkreśla się tezę o pokrewieństwie strategicznym oraz estetycznym twórczości Stratiewa i Jordana Radiczkowa – nazywanego mistrzem bułgarskiej groteski. Wielokrotnie zwracano uwagę także na genezę groteski w dramatach Radiczkowa (bazującej na modelu ludowym) i Stratiewa, którego przede wszystkim interesują stawiane w krzywym zwierciadle układy polityczno-społeczne.

Tradycyjne słownikowe definicje groteski podkreślają ścisły związek tej kategorii estetycznej z pojęciami absurdu, fantastyki, brzydoty, karykatury, jednoczesną obecnością

komizmu i tragizmu, prowokacyjnym nastawieniem wobec utrwalonej w świadomości społecznej zdroworozsądkowej wizji świata, lekceważeniem obowiązującego dekorum i parodystycznym stosunkiem do panujących konwencji literackich i artystycznych, niejednorodnością stylową, łączeniem skłóconych wzorców stylowych, kontrastowaniem sposobu wypowiedzania z sytuacją wypowiedzi. Niemiecki literaturoznawca Wolfgang Kayser wskazuje na niekwestionowaną korelację między groteską i absurdem: „świat wyobcowany wyklucza orientację, pojawia się jako absurd. Zarysowuje się w tym momencie różnica między groteskowością a tragicznością, która zrazu także kryje w sobie absurd” (Kayser 1979: 277) oraz „istotą groteskowości nie są wszelako sporadyczne naruszenia ładu moralnego czy podważanie zasad, na których on się opiera (może to być co najwyżej jeden ze składników). Przede wszystkim chodzi tu o zanik już choćby tylko fizycznej orientacji w świecie. I na koniec: pierwiastek tragiczny nie tkwi w całkowitej niepojętności. Tragedia jako forma artystyczna właśnie w bezsensownym, absurdalnym daje przecucie możliwości sensu. Odnajdujemy go w losie zgotowanym przez bogów i w wielkości tragicznych bohaterów, objawiającej się dopiero w cierpieniu. Twórca groteski nie może i nie powinien podejmować prób usensownienia, nie powinien jednak również unikać absurdu” (Kayser 1979: 277). Odwołania do kategorii groteski pozwala twórcom teatralnym na zmierzenie się z absurdalnością rzeczywistości, co w przypadku artystów wschodnioeuropejskich z pewnością należy łączyć z nonsensem socjalistycznych układów czy treści ówczesnego życia. Jak pisał Lech Sokół „specyficzna właściwość groteski sprawia, że tworząc świat umowny a jednocześnie konkretny, budując znak – model rzeczywistości z elementów ludzkiego, realnego świata, ukazuje takie jego sprzeczne cechy, które z konieczności ukonstytuować muszą właśnie efekt groteskowy” (Sokół 1971: 42). Towarzyszące grotesce kategorie satyry i ironii są uznawane bardzo często za zjawiska jej pokrewne (Janus-Sitarz 1997: 36). Na ogół uwypuklają postawę wyższości i dystansu autora wobec opisywanego zjawiska. Linda Hutcheon podkreśla funkcję pragmatyczną i semantyczną ironii oraz satyry:

Pragmatyczna funkcja ironii polega na zasygnalizowaniu wartościowania, i to prawie zawsze pejoratywnego. Ironiczna drwina przejawia się na ogół w formie wyrażen pochwalnych, implikujących jednakże osąd negatywny. Na płaszczyźnie semantycznej forma wyraźniej pochwały służy ukryciu drwiącej oceny czy tajonej nagany (Hutcheon 2002: 168-169). Satyra jest formą literacką zmierzającą poprawiania pewnych przywar i głupoty w ludzkim postępowaniu poprzez ośmieszanie ich. Przypadłości te można najogólniej traktować jako pozatekstowe, w tym sensie, że są one z reguły natury moralnej lub społecznej, a nie literackiej (Hutcheon 2002: 171).

Literaturoznawca Bohdan Dziemidok traktuje satyrę jako rodzaj komizmu:

Gdy zło jest niedostrzegane, satyryk stara się je zdemaskować, ujawnić jego szkodliwość, wywołać gniew i oburzenie oraz zagrzać do walki z nim. Gdy zło jest oczywiste, ale równocześnie potężne i wzbudzające strach, satyryk stara się wydobyć wszystkie jego słabości, wywołać w świadomości przeciwników tego zła uczucie wyższości, wzdąry i w ten sposób dodać im odwagi, przekonać ich, że zwycięstwo jest możliwe (Dziemidok 2011: 195).

Satyryk miałby więc manifestować postawę niezgody i buntu wobec zła społecznego, dyskredytować sztuczną wzniosłość, podejrzany patos wszelkich ideologii, układów społecznych czy instytucji. Jak wspominała Rosica Dimczewa, w twórczości dramaturgicznej S. Stratiewa satyrze i grotesce towarzyszy często karykatura (Димчева 1995–1996: 151) – mająca ścisły związek z rzeczywistością, pozwalająca w sposób sugestywny i czytelny uwypuklić jej absurdalność. Anna Topałdżikowa uznaje, że Stratiew dostrzegając paradoksy egzystencji „urzeczywistnia satyryczną groteskę w absurdalnych metaforach” (Топалджикова 2012: 59).

W intrygujący sposób konstruuje Stratiew świat przedstawiony w dramatach *Rzymska Łaźnia* (1974) i *Owca* (1976), stanowiący bezpośrednią aluzję do realiów minionego systemu politycznego, ograniczającego szeroko rozumiane prawo ludzkie do wolności. Główni bohaterowie w obu sztukach posiadają tożsamo brzmiące imię i nazwisko – Iwan Antonow, stając się postaciami symbolicznymi, reprezentującymi ludzi uwikłanych w absurdalną sytuację polityczno-społeczną. Kolejną paralelę, we wspomnianych tekstach scenicznych, stanowi motyw postawienia do góry nogami pospolitego życia przeciętnego obywatela. W *Łażni* jako konsekwencja odnalezienia śladów starożytnej łaźni rzymskiej podczas prozaicznego remontu mieszkania, w *Owcy* jako następstwo kupna niskiej jakości zamszowej marynarki oraz podjęcia decyzji o jej podstrzyżeniu na wsi.

Iwan Antonow z dramatu *Łaźnia*, udając się na zasłużony kilkunastodniowy nadmorski wypoczynek, poleca fachowcom wymianę podłogi w swoim mieszkaniu. Podczas czynności remontowych zostaje odkryta łaźnia rzymska z czasów Pompiliusza. Odtąd prywatna przestrzeń życiowa Antonowa przekształca się w miejsce publiczne. Wielkiej wagi znalezisko, o randze dobra ogólnonarodowego, staje się obiektem zainteresowania wielu beneficjentów. Główny bohater jest zmuszony do podejmowania szeregu – skazanych na niepowodzenie – działań, mających na celu zwrócenie uwagi odpowiednich instancji na ustawowe przywileje prawowitego właściciela mieszkania. Antonow nie odnajduje właściwego organu państwowego, który wziąłby pod rozwagę argumenty związane z prawem do prywatności i silną potrzebą powrotu do anonimowego zacisza domowego. Groteskowe zniekształcenie uwypukla i obnaża absurdalność działania systemu politycznego, uderzającego w wolność i godność człowieka, dyskredytuje także górnolotny język propagandy, usiłujący usprawiedliwiać jego funkcjonowanie.

W sztuce *Owca* Iwan Antonow udaje się na prowincję, gdzie z powodzeniem doprowadza do ładu feralną, zamszową marynarkę. Konieczność zaksięgowania czynności zostaje uregulowana wystawieniem pokwitowania za postrzyżyny prywatnej owcy. Zgoda głównego bohatera na wystawienie dokumentu stanowi istotny moment, w którym zostaje uruchomiona nieprzewidywalna machina biurokratyczna. Za wyimaginowaną, postrzyżoną owcę, którą Antonow rzekomo hobbistycznie hoduje w wannie, należy zapłacić podatek. Wizyta w urzędzie skarbowym to początek trudnej i zawilej wędrówki po instytucji-labiryncie. Antonow paradoksalnie zostaje zmuszony porzucić obowiązki zawodowe wykładowcy akademickiego, ponieważ kolejne dni zajmują mu błędzenie po instytucji i starania o odpowiednie wypełnienie kodeksów i dyrektyw, opracowanych na mocy ustaw państwowych. W obu dramatach akcja nabiera wartkiego biegu, by w finale ulec nieoczekiwanemu rozwiązaniu.

Podjęmowane w ostatnich latach badania dotyczące kwestii wyraźnej odrębności pojmowania absurdu i jego przedstawień na Wschodzie Europy (w odróżnieniu od zachodnioeuropejskich realizacji), akcentują przede wszystkim fakt obarczania „odpowiedzialnością za brak sensu nie świata – ale konkretnego układu stosunków społecznych” (Sugiera 1996: 62). Osadzenie akcji w rozpoznawalnej przez odbiorcę rzeczywistości, bohater jako jednostka borykająca się z dziwnym układem norm/układów społecznych, wyraźne stopniowe ograniczanie wolności, liczne deformacje na płaszczyźnie języka świadczące o niemożności lub pozorności porozumienia międzyludzkiego – to jedynie niektóre ze znaczących elementów odrębności modelu absurdu wschodniego, właściwe dla dramaturgii Sławomira Mrożka, Stanisława Różewicza, Václava Havla czy Istvána Örkény. Konstrukcja ideowo-formalna dramatów Stanisława Stratiewa z pewnością pozwala uzupełnić listę wschodnioeuropejskich absurdystów o nazwisko autora bułgarskiego.

Spiętrzenie sytuacji nonsensu przesądza o sukcesywnej i wszechogarniającej bezsilności wynikającej z – pozostających pod znakiem zapytania – problemów, wahań i rozterek. Warstwa werbalna, posiadająca prymarne znaczenie dla rzeczywistości groteskowej, ujawnia głównie obecność tak zwanego „absurdalnego bełkotu”. Jak pisze Anna Janus-Sitarz „zatem nie tylko w chaosie słów tkwi niebezpieczeństwo. Problem polega na tym, że tych słów już nikt nie słucha” (Janus-Sitarz 1997: 88). W tekstach dramatycznych Stratiewa można odnaleźć wiele przykładów świadczących o schematycznym sposobie myślenia bohaterów, którzy artykułują własne niedorzeczne pragnienia poprzez nonsensowne klisze oraz frazesy, uniemożliwiające jakąkolwiek komunikację. W dramacie *Rzymska łazienka* pojawiają się liczne wypowiedzi oparte na obsesyjnie powtarzanych, szablonowych frazach, które okazują się być narzędziami manipulacji głównego bohatera Iwana Antonowa. Dla przykładu Docent – naukowiec pragnie odnieść zawodowy sukces – zdobyć tytuł profesora dzięki dysertacji, będącej wynikiem szczegółowych badań przeprowadzonych na rzymskim znalezisku. Kierują nim osobiste ambicje, chęć osiągnięcia sukcesu oraz perspektywa łatwego wzbogacenia się. Nie uznaje za nadużycie karykaturalne i nagminne odwoływanie się do górnołotnych haseł, stawiających na piedestale dobro ludzkości kosztem zamachu na wolność przeciętnego człowieka. Z upływem czasu rozmowy Antonowa z Docentem nabierają agresywnego charakteru, stają się sposobem wzajemnego zastraszania, tym samym ujawnia się postawa nieskrywanej brutalności i wrogości oraz fakt uprzedmiotowienia człowieka:

Иван Антонов (*прекъсва го ядосан*): А да знаете случайно колко години дават за предумишлено убийство? В случай че убиецът се предаде сам.

Доцентът: Не ви съветвам. Имам много здрав организъм, а и кръвната ми група е от най-разпространените. Опит за убийство само ще забави работата.

Иван Антонов: А съвест имате ли?

Доцентът: Имам висше образование.

Иван Антонов (*вика*): Но тогава ми дайте нова къща!

Доцентът: Ние се занимаваме само с неща, по-стари от хиляда години.

Иван Антонов: А с човека на средна възраст, който иска да живее нормално, не повече, кой се занимава? С човека кой се занимава?

Доцентът (*вдига рамене*): Не знам, не е в моята област. Питайте „Софсправка”

(Стратиев 2002: 35).

Antonow z dramatu *Owca* nie jest jedyną ofiarą biurokratycznej maszyny. Podczas wędrówki po urzędzie, główny bohater wraz z towarzyszącymi mu przyjaciółmi, trafia na człowieka wiszącego od dwóch miesięcy w zepsutej windzie. Uwięziony mężczyzna wyjaśnia, że z powodu nieobecności konserwatora dźwigów jego pobyt w instytucji państwowej przedłuża się w nieokreślonym czasie. Pokłada jednak nadzieję w możliwościach swojego zdolnego syna, który porzucił naukę w gimnazjum i zapisał się na kurs technika konserwacji dźwigów – w celu uwolnienia swojego ojca. Wiszący wypełnia bezbarwne dni nauką angielskiego, czytaniem zaprenumerowanych czasopism oraz życzliwymi radami kierowanymi do petentów odwiedzających urząd. Stworzony przez Stratiewa bohater literacki może razić sztucznością oraz marionetkowością. Stanowi typ człowieka, który zaakceptował absurd, o czym świadczy bezdyskusyjne przyjęcie hasła „pomocy ludzkości” – wymyślonego na potrzebę chwili przez urząd i mającego uzasadniać jego bezsensowne tkwienie między piętrami. Chętnie poddaje się również doświadczeniom medycznym, celem sprawdzenia kondycji człowieka pozostającego w bezruchu, w których upatruje szansy nadania sensu swojej „ograniczonej” egzystencji. Wiszący w windzie nie bierze pod uwagę prawa do buntu, który byłby dowodem jego człowieczeństwa i walki o własną godność. Zaakceptowanie absurdu sytuacji sprawia, że nie może wyjść poza schemat narzuconej mu roli oraz ironicznie zdystansować się wobec świata postawionego na opak. Opiera swoje życie na złudnych wyobrażeniach, utwierdzających nonsens egzystencji. Dla Antonowa toczącego nieustającą walkę z absurdem, podobny typ zachowania jest niezrozumiały. Jednak Wiszący objaśnia:

Висещият: Като повисите, ще ви стане ясно. Крещях първите два-три дни, след това вече молах шепнешком, а накрая плаках без глас, няхах вече глас... А после приех нещата такива, каквито са. Какво да правя? Опитах всичко, всички роднини, всички познати, учреждението отначало се занимаваше с мене, но после задачите ги погълнаха, то все пак не се занимава с ремонт на асансьори, и ме забравиха (Стратиев 2002: 78).

Jednostka zmierza do kapitulacji, lecz zgoda na absurd rodzi kolejne nonsensowne sytuacje. Antonow jest daleki od postawy pasywnej i obmyśla rodzaj ucieczki, która winna wyprowadzić go z sytuacji absurdalnej. Przypomina tym samym bohatera znanego ze wschodniego modelu absurdu, tzw. niepokodzonego z rzeczywistością – człowieka o „wolnym umyśle”.

Bohaterem dającym przyzwolenie na absurd jest także ratownik wodny z dramatu *Łaźnia Rzymska*. Młody mężczyzna wypełnia otrzymane polecenie służbowe, obligujące go do zapewnienia bezpieczeństwa na terenie znaleziska. Chociaż narzucony obowiązek urzędowy jest pozbawiony sensu, ratownik bezrefleksyjnie, niczym marionetka, stara się wykonywać nową rolę należycie i sumiennie. Nie przeszkadza mu nawet fakt, że łaźnia nie zostanie napełniona wodą. W nowym miejscu pracy oddaje się prostodusznym marzeniom o rzekomej możliwości wykorzystania łaźni dla szkolenia sportowców – przyszłych mistrzów pływackich. Snute w wolnych chwilach wzniosłe, lecz naiwne i sztuczne idee nie mają żadnego pokrycia w rzeczywistości. Kreacja bohatera świadczy, że jest to postać groteskowa, niezdolna do decydowania o własnym losie, uwięziona w masce,

marionetce czy błaźnie, stając się postacią symboliczną, uniwersalną (Janus-Sitarz 1997: 88). Odwołanie do zniekształcenia groteskowego uwypukla nielogiczność i niepewność rzeczywistości, w której brakuje zdrowego rozsądku.

W podobnym groteskowym tonie prowadzone są rozmowy z innymi beneficjentami – bezpośrednio zainteresowanymi nieoczekiwanym odkryciem w salonie Antonowa. Cekow – trudniący się nielegalnym wywozem z kraju antyków, ikon oraz monet, proponuje Antonowi biznes życia, dotyczący intratnego eksportu łaźni rzymskiej (pociętej na drobne części) na Zachód. Diamandiew – agent nieruchomości sugeruje Antonowi zbicie mieszkania na rzecz swego klienta. Jednak szansą dokonania transakcji okazuje się adopcja przyszłego nabywcy – ten zaś okazuje się, bagatela, 52-letnim mężczyzną.

Finał sztuki okazuje się być hiperbolizacją sytuacji absurdalnej, wyolbrzymieniem stanu nedorzecznosci. Wszyscy zainteresowani odpowiednim „użyciem” starożytnego znaleziska próbują wymóc na Iwanie Antonowie ostateczną decyzję. Każdy z uczestników w ostatecznej konfrontacji powtarza znane, wielokrotnie powtarzane i charakterystyczne dla siebie formułki (słowa oraz całe sekwencje) w sposób wręcz obsesyjny. Podobny chwyt został nazwany przez badacza absurdu wschodniego Krzysztofa Pleśniarowicza – „<syndromem zdartej płyty> („i na poziomie słów, i na poziomie całych struktur scenicznych”, jak to ujmował Nyczek, co w sumie miało wyrażać absurd „życia w systemie społecznym o przetrąconym kręgosłupie języka” (Pleśniarowicz 2000: 35). Nieoczekiwanie w momencie akumulacji chaotycznych fraz Iwan Antonow decyduje się na gest negacji i odrzuca intratne propozycje oraz towarzyszące im puste hasła. Tym samym prezentuje postawę satyryczno-ironicznej wyższości względem spiętrzonej, groteskowo zdeformowanej sytuacji, poniżając fałszywą wzniosłość haseł Docenta i ratownika, a także nachalne propozycje dorobkiewiczów Cekowa i Diamandiewa.

W dramacie *Owca Stratiew* kreuje, jak już wspomniano, specyficzny obraz urzędu oraz przedstawicieli państwowych. Budynek instytucji przypomina nieprzenikniony labirynt, w którym nie sposób odnaleźć orientację i dotrzeć do odpowiedniego gabinetu, co przywołuje na myśl zmagania z systemem biurokratycznym Józefa K. ze słynnego *Procesu* Frantza Kafki. Absurdalno-groteskowe przekształcenie ukazuje nieustanne rotacje, nieoczekiwane reorganizacje w obrębie obiektu, co sprawia, że petenci zmuszeni są do błąkania się w labiryncie korytarzy. Z niewyjaśnionych przyczyn schody prowadzące do biura naczelnika ulegają замуrowaniu. Mężczyzna uwięziony od dłuższego czasu w budynku instytucji, tak tłumaczy ciągle modyfikacje:

Стилът тук е толкова динамичен, че не може да се мисли. Може да са създали два нови сектора, а може и да са слели три стари. Нищо с положителност не може да се каже – трябва да се търси. (Стратиев 2002: 81).

Stratiew w didaskaliach objaśnia, że postaci urzędników, do których w czasie swej wędrówki dociera Iwan Antonow, winien grać ten sam mężczyzna – bezimienny, zachowawczy, ubrany w elegancki garnitur. Przedstawiciel instytucji posługuje się zawsze i niezmiennie językiem oficjalnym, nowomową socjalistyczną – opartą na sloganach, propagandzie, pustych hasłach, sięgając najczęściej po frazesy znane z minionego porządku

politycznego, typu: „państwo to my”, czy „zbiorowa odpowiedzialność”. Każde kolejne „starcie” z urzędnikiem kończy się wzburzeniem Antonowa, jednak biurokrata pozostaje niewzruszony i nieprzejednany. Urzędnicy z zasady nie ukazują „ludzkiej twarzy” – nawet jeśli rozumieją dramat petenta, to jednak obowiązek zawodowy nakazuje im rzetelnie wypełniać odgórne polecenia, jakkolwiek byłyby one pozbawione sensu. „System nie przyznaje się do błędów” – stwierdza w rozmowie jeden z urzędników. Rosica Dimczewa twierdzi, że:

...urzędnicy, grani przez jednego aktora obrazują konwencjonalność oraz rolę maski w funkcjonowaniu jednostki społecznej – jednocześnie przytomni i zmanierowani, zastygają w roli sztucznego przedmiotu. Ta dwupłaszczyznowość sprawia, że teatralność nabiera niezwyklej głębi oraz tajemniczej mocy oddziaływania. Jedynie na scenie może zostać zdemaskowane powszechne zaburzenie relacji między iluzją a rzeczywistością, którą obrazuje urzędnik w swoich kolejnych wcieleniach¹ (Димчева 2000: 3).

Podobna kreacja bohatera wskazuje na chęć uwypuklenia marionetkowości postaci oraz świadomej rezygnacji z nadania jej rysu psychologicznego, co jest elementem charakterystycznym dla modeli wschodniego absurdu.

Biurokratyczny system dotyka także swą bezduszną pewną rodzinę. Iwan Antonow trafia przez przypadek do pokoju, w którym zamieszkuje od pięciu lat młode małżeństwo z małym dzieckiem. Kobieta objaśnia, że zaraz po narodzinach na chrzcie synek otrzymał imię Cwetomir, które nie figuruje w spisie „ładnych imion”, więc rejestracja dziecka okazała się niemożliwa. Natomiast w myśl funkcjonującego prawa, jeśli jednostka nie figuruje w dokumentach – oficjalnie nie istnieje. Antonow i jego przyjaciele są świadkami poruszającego obrazu: kobieta w fartuchu obiera ziemniaki na obiad, na drugim planie widać rozgrzany piec, a na nim dymiące garnki. Rodzinna atmosfera urzeka Żoro, zmęczonego bezsensowną wędrówką:

Жоро: Уморих се. Уморих се да вървя, да доказвам, да вдигам скандали, да се катеря по стълби. Уморих се да вървя по тези коридори и да гоня истината, не ми се ходи вече, уморен съм. Вече съм на четирийсет и две години, не съм млад, искам да имам семейство, деца, жена ми да ме посреща по престилка вкъщи... А времето си минава, ние вървим по тези коридори след овцата и не се знае кога ще излезем и ще излезем ли изобщо... Знам, приятел съм ти от детинство, но и аз съм човек, и аз искам да живея като хората. Човек живее веднъж... [...] Този път е безкраен. Не ми се върви по него, докато капна съвсем. Животът си минава, искам да живея като човек (Стратиев 2002: 105).

Żoro odczuwa poważne zmęczenie absurdalnością podejmowanych działań. Pragnie normalności, ludzkich odruchów, ciepła, miłości... Wołanie o elementarne wartości, w kreowanej przez Stratięwa groteskowej rzeczywistości, może wywołać początkowo zdziwienie. Tęsknota bohatera za przywróceniem podstawowych zasad, ewokowana zostaje

¹ Tłumaczenie własne – DGS.

– wyłaniającym się raptownie w labiryncie pustych korytarzy – obrazem ciepłego zacisza domowego. Nagłe doświadczenie nadmiaru nonsensu Żoro próbuje wyrazić za pomocą jasnych formuł językowych, zwracając uwagę na zwykłe ludzkie pragnienia. Wizja kochającej żony, dbającej o ciepło rodzinnego gniazda, okazuje się niezwykle kusząca. Przyjaciel Antonowa dwukrotnie podkreśla kwestię potrzeby normalności, co wiąże się z absurdalną koniecznością przekonywania innych, że „jest się człowiekiem” i pragnie się „żyć jak ludzie”. Podobną strategię w kreacji bohatera, właściwą wschodniemu modelowi absurdu, opisała Marta Sugiera, analizując dramaturgię Istvana Örkényego. Określa się ją: „dochodzeniem do głosu uczuć zwykłych ludzi, którzy nie dają się stłumić nawet w nieludzkich warunkach” (Sugiera 1996: 53–54). Podobny chwyt oznacza, że postaci literackie „nie tyle odnoszą zwycięstwo nad groteskową formą, co trwają na przekór niej” (Sugiera 1996: 48). Ostatecznie Iwan Antonow znajduje sposób pokonania biurokratycznego systemu. Postanawia na skwerku przed urzędem wypasać swoją marynarkę, ogłaszając wszem i wobec, że jest to owca. Odważna demonstracja nie jest do przyjęcia przez odgórne władze, ponieważ oznacza śmiałe wykpienie prawa. Miejscowy urząd zostaje zmuszony do ponownego rozpatrzenia sprawy Antonowa i rozprawienia się z krnąbrnym właścicielem marynarki. Tym razem jednak decyzje zapadają na korzyść zainteresowanego, urzędnicy organizują uroczystą kolację, w czasie której zostaje „skonsumowana” sporna i fikcyjna owca.

Finał dramatów *Łaźnia rzymska* oraz *Owca* stanowi nieoczekiwane odwrócenie nonsensownych sytuacji oraz raptowną zmianę punktu widzenia. Główni bohaterowie decydują się na gest odrzucenia hiperbolizowanej sytuacji absurdalnej. Nie można jednak nazwać ostatnich scen analizowanych utworów scenicznych przewyższeniem absurdu i groteski, lecz raczej możliwością chwilowej negacji poprzez możliwości ironii i satyry oraz typem umiejętności życia w nieprzeniknionym świecie deformacji.

BIBLIOGRAFIA

- Dziemidok 2011:** Dziemidok B. *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011.
- Hutcheon 2002:** Hutcheon L. *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, tłum. K. Górka. W: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 165–190.
- Janus-Sitarz 1997:** Janus-Sitarz A. *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1997.
- Kayser 1979:** Kayser W. *Próba określenia istoty groteskowości*. Tłum. R. Handke.
– *Pamiętnik Literacki*, 4/1979, 271–280.
- Pleśniarowicz 2000:** Pleśniarowicz K. *Dylemat jedyne wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*, Kraków 2000.
- Sokół 1971:** Sokół L. *O pojęciu groteski II*. – *Przegląd Humanistyczny*, 3/1971, 21–51.
- Sugiera 1996:** Sugiera M. *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996.
- Димчева 1995–1996:** Димчева Р. *Из живота и творчеството на Станислав Стратиев*.
– *Литературна мисъл*, 1/1995–1996, 147–173.

Димчева 2000: Димчева Р. Истината на сатирика: пиесата на Станислав Стратиев „Сако от велур“. – Литературен форум, 6/2000, 3.

Стратиев 2002: Стратиев С. Избрано. 2. Драматургия, София 2002.

Топалджикова 2012: Топалджикова А. Социалното чувство и абсурдната логика на театралното мислене в драматургията на Станислав Стратиев. – *Południowostowiańskie Zeszyty Naukowe*, 9/2012, 57–63.